

Lényegmegragadás és imaginárius variáció Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című rendezésében

ZÁVADA PÉTER

I. Eidosz és lényegmegragadás

A jelen írásban arra a kérdésre próbálok választ találni, hogy megvalósulhat-e a pozitív tudományok, a fenomenológia és implicit módon a művészetek által is alkalmazott lényegmegragadás, vagy másnéven eidetikus redukció a színházban, amelyhez Husserl elgondolása alapján az imaginatív variáció módszerével juthatunk el. Előidézhető-e tehát olyan típusú nézői figyelem, amely elsősorban nem a színre vitt alakok, jellemek, konfliktusok és események konkrét, individuális tulajdonságaira, sokkal inkább azok változatlan lényegmozzanataira koncentrál. A kérdés megválaszolásának érdekében Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című, a Trafóban 2012-ben vendégszerepelt előadását kísérlem meg rekonstruálni fenomenológiai szemszögből.

A színháztudomány és a fenomenológia határmezsgyéjén kalandozva fölmerülhet bennünk egy olyan speciális, színpadi tudat lehetősége, amelynek során bizonyos individuális tulajdonságoktól megfosztott testeket, tárgyakat vagy szövegeket észlelünk. Bár a szóban forgó test, tárgy vagy szöveg ilyenkor is rendelkezik bizonyos csak rá jellemző, konkrét adottságokkal, mégsem a hétköznapi élet eseményeit hivatott újrajátszani egy műalkotás keretein belül. Nem direkt módon definiálható alakokat, jellemeket és viszonyokat próbál megjeleníteni a színpadon, tehát nem egy lélektani realista értelemben vett történetet mesél. Épp ellenkezőleg: azáltal, hogy e csak rá jellemző módon tárja föl számunkra a valóságot, sajátos igazságérvénnyel, sőt világkonstituáló igénnyel lép fel, és ennek megfelelően lényeg-

fogalmak megragadására is vállalkozik. Ilyenek lehetnek bizonyos szöveg nélküli mozgás- vagy táncterformanszok, a tárgyszínház különböző esetei vagy a hermetista jellegű költői szövegek előadásai.

Mint arról a későbbiekben szó lesz, Husserl az ideák megragadásában látja a filozofikus művészet lényegét, és ennek a fenomenológiai módszerét a *Logikai vizsgálódások* második részében meg is adja. Kérdés tehát, hogy lehetséges-e, és ha igen, miként, egy olyan típusú művészi stratégia leírása, amely a tárgy lényegiségét célozza meg az eidetikus redukció fenomenológiai módszerének segítségével. Kérdés továbbá az is, hogy ebben az esetben nézőként tisztán esztétikai élményben van-e részünk, vagy a transzcendentális fenomenológiai redukciót már a mű befogadása közben is végrehajthatjuk, és így a művészet és a filozófia szférái között rezegve az előadás formanyelve mellett a fenomenológiai kontempláció juttat bennünket esztétikai-tudományos élvezethez.

Marosán Bence a husserli lényegmegragadás mozzanatával kapcsolatban megfogalmazza, hogy az eidetikus redukcióban szereplő eidetikus látás nem csupán a transzcendentális fenomenológia sajátja, hanem jelen van a fenomenológiai beállítódáson kívül is, hiszen ez teszi lehetővé többek között a pozitív tudományok létrejöttét is. „Az eidetikus diszciplínák a reális világ lét-tartományaira vonatkoznak. Regionális ontológiákként a létezők legalapvetőbb nemeit ölelik fel.”¹ És mint ilyenek „az általában vett

¹ MAROSÁN Bence Péter, *Kontextus és fenomen. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund*

létezők formális viszonyaival és felépítésével² foglalkoznak. Ezek az ontológiák képezik ugyanis az egyes tudományterületek teoretikus alapját, amelyeket Husserl mundán ontológiáknak is nevez. Ilyen például a matematikai-logika tárgyak formális ontológiája, jegyzi meg Marosán. Ám fenomenológusokként a dolgok végső evidenciáját a transzcendentális fenomenológiából kell nyernünk, így ezeket a mundán ontológiákat ki kell zárunk a fenomenológiai redukcióval, és amit ezáltal nyerünk, az olyan abszolút ontológia, amely minden mundán ontológia végső kontextusa. „Noha minden eidetikus tudomány szükségszerűen független a tényszerű dolgok minden tudományától – írja Husserl az *Eszmék I.*-ben –, fordítva épp az ellenkezője igaz. Nincs olyan tényszerű dologi tudomány, legyen mégoly kidolgozott is tudományosan, mely mentes lehetne az eidetikus megismeréstől, és így független volna a formális vagy materiális eidetikus tudományoktól.”³

„Az eidetikus redukció az eidetikus látás módszertanilag tudatos, teoretikusan elmélyített gyakorlása.”⁴ Az a belátás képezi az alapját, amely szerint a reális, egyedi tárgyak mellett feltételeznünk kell az ideális, általános tárgyak létezését is. Ez azonban nem pusztán metafizikai platonizmus, hiszen ezek az ideális tárgyak nem egy önálló létrégióban, a világon túl vannak jelen, csupán ideális formái a reálisnak, és így nem léteznek tőle függetlenül. „A reálistól elvonatkoztatva tehát az ideális csupán absztrakt lehetőség.”⁵ Husserl szerint az ideális tárgy sem a tudatban, sem a tudaton kívül nem létezik reáli-

san, csupán ideális módon, a tudat által konstituáltan. Ugyanakkor ideális tárgyak nélkül nincsen tapasztalat. „Az ideális tárgyak teszük lehetővé, hogy tényállásokat észleljünk, hogy szituációkban találjuk magunkat.”⁶ A kategóriális szemlélet az a képességünk, hogy „észlelni tudjuk a dolog általános, ideális vonásait, valamint a dolgok közti formális viszonyokat. [...] Hogy valamely konkrét dolgot eleve egy általános tárgytípus különös esetének lássunk.”⁷ Ez nem misztikus képesség, jegyzi meg Marosán, hanem fejleszthető, módszertanilag tudatos gyakorlással, elmélyüléssel, amely egyre kifinomultabb lényeglátást eredményez. A módszer gyakorlása során az egyedi tárgyon ragadjuk meg az általános tárgyat. A megragadás konkrét aktusa pedig az úgynevezett ideatív absztrakció vagy a lényegmegragadás.

Az eidetikus struktúrák megragadásának kérdése közvetlenül összefügg az igazság kérdésével. Ezek a struktúrák Husserl szerint a prioriak, érvényességük nem függ az empirikus tapasztalattól. A lényegekre [eidoszok] vonatkozó kijelentések apodiktikusak, szükségszerűek és univerzálisak. A lényeg tehát a priori és szükségszerű, míg az egyedi dolog empirikus és esetleges. A lényegmegragadás segít nekünk, hogy kiemeljük a lényeget az individuális és faktikus viszonyok sűrűjéből, és minden esetlegességtől megtisztítva állítsuk magunk elé. De az eidoszok sem elszigeteltek: az egyes lényeg mindig egy tágabb lényegösszefüggésbe illeszkedik, annak részeként jelenik meg. Az újonnan feltárt eidoszok más összefüggésbe helyezik a korábbiakat, gazdagítják, árnyalják azok értelmét. Ahogy Marosán fogalmaz: „a lényegmegismerés tehát egy végtelenül nyitott folyamat”.⁸

„Az imaginárius variációk vagy másnéven eidetikus variáció során a konkrét, faktikus, individuális adottságot variáljuk képzelet-

Husserl munkásságában (Budapest: L'Harmattan, 2017), 78.

² Uo.

³ Edmund HUSSERL, *Ideas I.*, ford. F. KERSTEN (Dordrecht: Kluwer Academic Publisher, 1983), 17. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

⁴ MAROSÁN, *Kontextus és fenomén*, 79.

⁵ Uo.

⁶ Uo. 80.

⁷ Uo.

⁸ Uo. 82.

ben, hogy eljussunk annak invariáns lényeg-mozzanataihoz, a hozzá tartozó tiszta eidoszhoz.⁹ Továbbá „amikor egy dologtól nem tudunk elvenni bizonyos tulajdonságot anélkül, hogy meg ne semmisítenénk annak lényegét, akkor az adott tulajdonságot a szóban forgó dolog lényegéhez tartozóként ismerjük fel.”¹⁰ Husserl alapján Marosán úgy véli, hogy a művészetekben és ezen belül az irodalomban is lényegmegismerés zajlik. A variációs eljárás többek között abban érhető tetten, ahogy a karakterábrázolás módszereként különböző szituációkban figyeljük meg a fiktív alakok viselkedését. Ez pedig hasonló Descartes elhíresült viaszpéldájához, amelyben a konkrét viaszdarab minden faktikus tulajdonságát megváltoztatta, és így kinyerte az általában vett anyagiság tiszta lényegét: a kiterjedést. Elmondható tehát, hogy a „megfelelő invariáns lényegmozzanatok rögzítésével jelenik meg számunkra az eidosz”.¹¹ A módszer csírájában már a *Logikai vizsgálódásokban* is fellelhető, de a tiszta eidetikus eljárás az *Eszmékben* (1912) kerül rögzítésre. Ahogy Marosán fogalmaz: „Az eidetikus variáció módszertani vezérfonal, melyet a transzcendentális fenomenológiai beállítódásban követve eljuthatunk az immár fenomenológiailag redukált, de még mindig konkrét, faktikus és individuális élmények és tárgyi adottságok tiszta, általános lényegéhez.”¹²

Hogy a fenomenológia lényegtudományként kibontakozhasson, azt a fenomenológiai beállítódásban gyakorolt eidetikus redukció, illetve annak konkrét útja, az imaginárius variáció teszi elérhetővé. Az esztétikai beállítódásban tehát kivitelezzük a neutrális modifikációt, amely a transzcendentális fenomenológiai epokhé előfoka, vagyis egy valóság-felfüggesztés, majd ebben hajtunk végre egy eidetikus [imaginárius] variációt. Az ideális

lehetőségeket a fantázia tárja fel, csak részben kötik a reális, faktikus világra vonatkozó ismereteink és várakozásaink. A képzeletnek el kell szakadnia a faktikusan adottól ahhoz, hogy láthatóvá tegye bármilyen lehetséges megjelenés általános lényegtörvényeit. A képzelet révén kell kiemelnünk a faktikus adottságok invariáns mozzanatait. Az ideális struktúrákat megtisztítjuk reális vonatkozásaiktól, ezáltal pedig felfedezhetjük a fogalmak szemléletiségét és azok határait, megvizsgálhatjuk, hogy meddig használhatjuk őket anélkül, hogy átlépnénk határaikat. Az irodalom ezt az eljárást sikerrel alkalmazza, sőt egy nagyságrendileg magasabb komplexitási fokon hajtja végre, hiszen a fantázia segítségével az elképzelt alakok, jellemek, szituációk és viszonyok vagy más tényállások végtelen számú variálására képes.

I.1. A tárgy absztrakciója és az esszencia

I.1.1 A kategoriális szemlélet és az ideatív absztrakció

Husserl a *Fantázia*-szövegben, Schnitzler alapján megkülönbözteti a realista, az idealisztikus, a filokallisztikus és a filozofikus művészeteket.¹³ Ez a rendszerezés számunkra csak annyiban hasznos, hogy látjuk, Husserl is az ideák megragadásában látja a filozofikus művészet lényegét.

i) A realista művek, amelyek közé regényeket, festményeket és szobrokat is sorol, egy határozatlan horizonton belül egy adott világhoz és időhöz tartoznak, egy bizonyos eseménysort ábrázolnak tisztán elképzelt módon, amelyet élő formában adnak elő. Mindezt pedig nem pusztán leírás révén tesszik, hanem úgy, hogy mi, befogadók is tanúi lehessünk az eseményeknek. Egy életnek,

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo. 83.

¹² Uo.

¹³ Vö. Edmund HUSSERL, *Collected Works. Volume XI. Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898–1925), szerk. Rudolf BERNET (Dordrecht: Springer, 2005), 654. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

egy sorsnak a világában, mintha mi, olvasók is jelen lennénk, és az elképzelt társadalomnak a részei lennénk. Ennek a megfigyelő pozíciónak a leírása hozzátartozik minden realista prezentációhoz, legyen az szóbeli vagy képi – írja Husserl. Az élvezetet ebben az esetben az az intuitíve létrehozott formáció nyújtja, „mely utat enged a megértésnek és a józan ítélet körültekintésének.” Ehhez járul hozzá a „szituáció tényszerűsége” [matter of factness], valamint „az idő és a valóság általi behatároltság”.¹⁴

ii) A művészetek második husserli típusa, az idealisztikus fikció, ezzel szemben nem csak tényeket és típusokat lát, amelyek az empirikus világ régióihoz tartoznak, hanem ideákat és ideálokat. És miközben szemléli ezeket az ideákat, értékeli és értékeként fel is mutatja őket. A realista mű is bemutathatja ugyan, hogy az emberek ideákkal rendelkeznek, és azok irányítják őket, de fontos, hogy pozitivistikus fókusza van, vagyis a tipikus, empirikus tény érdekli. Az idealisztikus szerzőnek ezzel szemben normatív fókusza van. Az értékek típusait konkrét képekben mutatja föl, vagy a szereplőiben megtestesíti őket, és „ezek az értékek más értéktelenségek ellen küzdenek bizonyos kváziszituációkban”.¹⁵

iii) A harmadik típus a filokallisztikus művészet, amely mindenekelőtt szemben áll a realizisztikus művészettel. Maga a szépség érdekli, és nem a tárgy, amelyet a szépség jellemmez.

iv) Egy még magasabb, negyedik szinten azonban a művészet filozofikus is lehet, avagy metafizikus, ahogy Husserl fogalmaz. Az ilyen művészet az ideák világát látja viszont a valóság világában, és a valóságosat ideálisra cseréli, mert tökéletlennek találja azt.¹⁶ Alább a filozofikus színház lehetőségeiről kísérünk meg néhány gondolatot megfogalmazni a fenomenológia szemszögéből.

Husserl elgondolása szerint én, mint valós emberi lény, csakúgy, mint mások, valós tárgy vagyok a természet világában. „A valós tárgyakat úgy határozzuk meg, mint az egyenes [straightforward] percepció lehetséges tárgyait. Szükségszerű párhuzam áll fenn a percepció és az imagináció között, amely garantálja, hogy minden lehetséges észleletnek megfeleljen egy azonos esszenciával rendelkező lehetséges imagináció, [...] vagyis egy egyenes imagináció hozzárendelődjön minden egyenes percepcióhoz, így megalapozva az érzékelhető intuíciók [sensible intuitions] szélesebb értelmezését.”¹⁷ Mind ez rendkívül fontos a számunkra, amennyiben azt szeretnénk definiálni, hogy egy színházi előadás befogadása során miként juthatunk el az egyszerű percepciótól – adott esetben az illúzió „mintha-világán” keresztül, vagy akár azt megkerülve – az absztrakt fogalmak vizsgálatáig, és miként ragadhatjuk meg ezáltal bizonyos, színpadon észlelt tárgyak lényegiségét.

Egy észlelési aktus tehát A-t egy csapásra [at one blow] és egyenes [straightforward] módon ragadja meg. A második percepció aktus már a-ra irányul, vagyis A egy részére, egy függő momentumára, amely ily módon A alkotóeleme. „Ezt a két aktust nem egyszerűen együtt kivitelezük, vagy egymás után, különálló élmények formájában, hanem összefonódnak egyetlen aktusban, amelynek szintézisében A adódik elsőként, és így magában foglalja a-t. Így érheti el, a relációs élmény/tapasztalat [relational experience] irányának megfordításával, az önmagában való adódását [self-giveness] úgy, mint A-hoz tartozót.”¹⁸ A valós tárgy fogalmán keresztül tehát leírhatjuk

¹⁴ Uo. 652.

¹⁵ Uo. 653.

¹⁶ Uo. 654.

¹⁷ Edmund HUSSERL, *Logical Investigations, Vol. II.*, szerk. Dermot MORAN (London, New York: Routledge, 2001), 285. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

¹⁸ Uo. 287.

- i) a valós rész [part],
illetve még pontosabban
- a) a valós darab [piece],
- b) a valós momentum [moment] vagy tulajdonság [feature],
- c) illetve a valós forma [form] fogalmait.

Tudjuk azt is, hogy „egy valós tárgy minden része valós rész. Az egyenes [straightforward] észlelésben úgy tartjuk, hogy a tárgy egésze explicit módon adott, míg minden része implicit módon adott. Az adódó tárgyak összessége, amely explicit vagy implicit módon adódhat az egyenes percepció által, képezi az érzékelhető tárgyak legszélesebb körben észlelt szféráját. Minden konkrét, érzékelhető tárgy észlelhető explicit módon, és hasonlóképpen a tárgynak minden darabja [piece] is. De milyen kapcsolat áll fenn az anyag és az absztrakt momentumok között?”¹⁹ – teszi föl a kérdést Husserl. Ezek „a természetüknél fogva képtelenek a szeparált létezésre: reprezentatív tartalmaik nem tapasztalhatók meg egymagukban – még akkor sem, ha a reprezentáció csak analógia útján megy végbe –, csak egy átfogóbb konkrét elrendezésben [setting].”²⁰ Tehát látjuk, hogy egy színpadon észlelt tárgy egésze explicit módon, míg részei implicit módon adódnak, mindezeket pedig egymásba fonódó percepció aktusok révén észleljük. Így amikor a színpadon megpillantunk egy zöld, műanyag, kocka alakú bokrot, akkor egy csapásra akként adódik számunkra, mint egy bokor képszüzséjét konstituáló fizikai hordozó és a benne megjelenő képobjektum. Ugyanakkor az artikulációs aktusok révén külön-külön is megragadhatjuk a részeit vagy tulajdonságait, például, hogy „zöld”, hogy „műanyag” és hogy „kocka alakú”. Sőt a kocka ideatív esszenciájához, vagyis kockaságához is eljuthatunk általa.

Ahogy Husserl fogalmaz: egy érzékelhető tárgyat számos különböző módon ragadha-

tunk meg. Először is természetesen megragadható egyenes/közvetlen [straightforward] módon. Ilyenkor a tárgy „olyan, mintha egyszerűen csak előttünk állna: a részek, amelyek alkotják, valóban benne foglaltatnak, de nem válnak explicit módon a figyelmünk tárgyává mint érzékelhető tárgyak. Ugyanez a tárgy azonban megragadható részletesebben kifejtett módon is: az artikulációs aktusok mintegy felszabadíthatják [put in release] a tárgy részeit [parts], a relációs aktusok pedig kimutathatják a részek közötti összefüggéseket, úgy egymáshoz, mint a tárgy egészéhez képest. Csak ilyen új interpretációs módokon keresztül nyerik el a kapcsolódó tagok [members] rész [part] vagy egész [whole] karakterüket. Az artikulálódó aktusok és az aktus, amelyet egyenesnek [straightforward] nevezünk, nem pusztán egymás után kerülnek észlelésre, hanem az egymással átfedésben lévő aktusok egységei állandóan jelen vannak, amelyek során mint új tárgy konstituálódik a részek kapcsolata.”²¹ [...] Továbbá „a rész [part] bizonyosan el van rejtve az egészben [whole], mielőtt tagokra [member] bontanánk azt, és így mellékesen észleljük az egész perceptuális megragadása közben. De ez kezdetben csupán a pusztta lehetősége annak, hogy a részt, illetve a tényt, hogy ez önmagában egy rész, észlelhessük a megfelelően artikulált és fundált aktusok során.”²²

Létezik tehát egy első észlelésünk a színpadon megjelenő tárgyakkal kapcsolatosan, majd ezzel összefonódva létrejön az absztrakció: elvonatkoztatunk az életvilágban vagy akár a színdarab illúzióvilágában betöltött szerepüktől, és pusztán fogalmilag vizsgáljuk őket. „Az absztrakció az első intuícóra [primer intuition] alapozva lép életbe, és vele együtt egy új kategoriális aktus-karakter tűnik elő, amelyben a tárgyiságnak egy új stílusa válik láthatóvá, egy olyan tárgyiság, amely csak egy ilyen fundált aktus révén je-

¹⁹ Uo. 286.

²⁰ Uo.

²¹ Uo. 286–287.

²² Uo. 288.

lenhet meg – adódjon akár valóságosként, akár pusztán elképzeltként. Természetesen az absztrakció alatt itt nem bizonyos nem-független [non independent] momentumok fölszabadítását értem az érzékelhető tárgyban – írja Husserl –, hanem az Ideatív Absztrakciót, amelynek során nem az említett nem-független momentum, hanem annak Ideája [Idea], Univerzálája [Universal] emelkedik a tudatunkba, és válik valóságosan adódóvá.”²³ Tehát „az ismétlődő aktusok végrehajtásán keresztül, amelyek számos individuális intuíción alapszanak, kerülünk tudatába az univerzális identitásának. Mind ezt pedig egy egymást átfedő identifikációs aktus során visszük véghez, amely minden egyedüli aktust egy szintézissé fűz össze. [...] Az ilyen absztrakciós aktusok révén, amelyek új aktus-formákká szövődnek össze, a későbbiekben univerzális meghatározottságú aktusok tűnnek elő, olyan aktusok, amelyek a tárgyakat általánosságukban határozzák meg [...]”²⁴ Az absztrakciós aktusban tehát maga az univerzális válik számunkra megjelenővé.

Ahogy Schwendtner Tibor *A kategoriális szemlélet és a létkérdés* című tanulmányában kifejti: „Husserl megkülönbözteti az úgynevezett »egyszerű észlelést« [»schlichte« Wahrnehmung] és az ezen az egyszerű észlelésen alapuló, fundált aktusokat. Az egyszerű észlelésben az észlelt dolgot úgymond »egy csapásra« vesszük észre. Ez az észlelés nem szorul artikulálásra, az észlelt dolog egyszerűen megjelenik számunkra. Ennek az egyszerű észlelésnek az alapján hajthatók végre olyan szemléleti aktusok, melyek már komplex – Husserl kifejezésével –, többsugaras szerkezetűek, s amelyek már kifejezetten kategoriális mozzanatokra irányulnak.”²⁵ Husserl

a kategoriális aktus struktúráját három fokozat összefüggéseként ábrázolja:

i) Az első, kiinduló szint az úgynevezett első, egyszerű, egészes észlelés, amely révén „a tárgyat mintegy tagolatlanul-egyben intencionáljuk.”

ii) A második lépésben, a kiemelő, tagoló odafordulás során „a korábban tagolatlan egységből kiemelünk bizonyos mozzanatokot, s ugyan még az egész tárgyra irányulunk, már egy bizonyos mozzanatán keresztül tekintjük ezt az egészet, pl. az előttünk fekvő papírdarabot már fehér papírként szemléljük.”

iii.) A harmadik lépésben, tehát a tulajdonképpeni kategoriális együttértés során „történik az igazi átmenet, amennyiben már a látott tárgy különböző mozzanatait predikatív módon elkülönítjük, és egybekapcsoljuk az »ez a papír fehér« kijelentés segítségével. Az egyszerűen észlelt tárgyat itt már papírként és fehéreként ragadjuk meg, s e két kategoriális mozzanatot szintetikusán össze is kapcsoljuk.”²⁶

Swendtner úgy véli, „a fenomenológia tudományossága szempontjából kitüntetett szerepe van a kategoriális szemlélet egy típusának, nevezetesen az ideatív absztrakciónak, az általános, vagy lényegszemléletnek. Ennek a kategoriális aktusnak az ad kitüntetettséget, »hogy az absztrakciós aktusban [...] maga az általános adott; ezt nem pusztán szignifikatív módon gondoljuk, ahogy az általános nevek pusztán megértésének esetében történik, hanem megragadjuk, szemléljük azt. Bizonyos, hogy ebben az esetben az általános szemléletéről, illetve pontosabban észleléséről szóló beszéd teljes mértékben jogosult.«”²⁷ Schwendtner szerint

²³ Uo. 292.

²⁴ Uo.

²⁵ SCHWENDTNER Tibor, „A kategoriális szemlélet és a létkérdés. Néhány megfontolás a *Logikai vizsgálódások* heideggeri recepciójához”, kézirat, 3., hozzáférés: 2018.05.04.

<http://real.mtak.hu/3264/1/katszemplletkerd.pdf>.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo. SCHWENDTNER idézi: Hua XIX/2: 691. = Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil*, hrsg. von Ursula PANZER (Den Haag: Nijhoff, 1984), 691.

továbbá „[Dieter] Lohmar értelmezésében hangsúlyozza, hogy »a lényegszemléletre vonatkozó aktuselemzésnek az alapvető modellje a kategoriális szemlélet három fázisa, vagyis az egészsleges észlelés – különös észlelés – kategoriális szintézis modellje.« A lényegszemlélet esetében is tehát arról beszélhetünk, hogy a kiindulópont a tárgy, pl. egy darab fehér papír egyszerű, nemfundált szemlélése, ezután az elkülönítő figyelem a papír fehérségére irányul, s az ideatív absztrakció innen lép tovább a fehér mint olyan irányába.”²⁸

„A kiindulópontot – írja Schwendtner – az eredetileg tagolatlan, ám a későbbi analízisben tagolásra szoruló, egészsleges jellegű tapasztalat jelenti. Az eredeti tapasztalati egység tagolását nem a filozófia kezdi el, hanem inkább arról van szó, hogy a filozófia támaszkodik erre a nem-filozófiai tagolódási folyamatra, s azt radikalizálja. Husserlnél az egyszerű észlelés első tagolását már a hétköznapi figyelem végzi el, amikor a tárgy észlelésében a tárgy egészétől egy-egy mozzanatára kezd irányulni. A még mindig hétköznapi predikáció, »ez a papír fehér«, ezt az átalakuló figyelmet fejezi ki és rögzíti. A tudományos érvényesség kezdeteiről pedig akkor beszélhetünk, ha a részmozzanatokra már az ideatív absztrakció irányul.”²⁹

1.1.2. Az eidetikus redukció és a színház

Az eidetikus redukció fenomenológiai módszere során tehát a konkrét, individuális tárgy tudatától elmozdulunk a fizikai tapasztalaton túli [transzempirikus] mezsgyére, ahol a tiszta esszenciák találhatóak, és így a dolog eidosának, azaz lényegfogalmának

²⁸ Uo. 4. SCHWENDTNER idézi: Dieter LOHMAR, „Kategoriale Anschauung (VI. Logische Untersuchung, §§ 40–66)”, in Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, hrsg. von Verena MAYER, Christopher ERHARD (Berlin: Akademie Verlag, 2008), 219.

²⁹ Uo. 5.

intuíciójához jutunk el. Ahhoz, amilyen a dolog a maga állandó és lényegi struktúráját tekintve, kizárva mindazt, ami esetleges vele kapcsolatban. Husserl erre vonatkozólag a következőket írja az *Eszmék I.*-ben: „Mikor azt állítottuk, hogy bármilyen tényszerű dolog »tulajdon lényegiségére vonatkozóan« másként is lehet, azt mondtuk, hogy ez ahhoz a felfogáshoz tartozik, amely szerint bárminek lehet esszenciája, vagyis Eidosza, ami tisztán megragadható [...] Egy individuális tárgy nem csupán egy individuális tárgy mint olyan, egy »ez itt«, egy soha meg nem ismételt tárgy, ahogy önmagáért, minőségileg van, így és így [...] Minden tónusának van egy esszenciája, és a legfelsőbb szinten, az univerzális lényegi tónusa [universal essence tone] tisztán értelmezve egy olyan momentum, amely intuitív módon kiválasztható az individuális tónuson belül [önmagában vagy másként, összehasonlítva az egyik tónust a másikkal mint valami »közöset«]. Hasonlóképpen bármely anyagi dolognak megvan a maga esszenciális fajtája [sepcies], és a legmagasabb szinten ez »bármely anyagi dolog univerzális fajtája«. [...] Minden olyasmivel, ami hozzátartozik az individuum esszenciájához, egy másik individuum is rendelkezhet. És az ilyen legmagasabb eidetikus univerzálisok [highest eidetic universalities] [...] kijelölik az individuum régióit vagy kategóriáit.³⁰ Ahogy az *Eszmék I.* bevezetőjében olvashatjuk: „A tiszta vagy transzcendentális fenomenológia nem a tényszerű dolgok tudományaként alapozó-

³⁰ Edmund HUSSERL, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy I.*, ford. F. KERSTEN (Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1983). Eredetileg: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. I. Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Halle a. d. S.: Max Niemeyer Verlag, 1913), 7–8. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

dik meg, hanem az esszenciák tudományaként, vagyis lényegtudományként [mint eidetikus tudomány]: mint olyan tudomány, mely kizárólag az esszenciák kognícióját próbálja biztosítani és nem a tényszerű dolgokét. [...] A releváns redukció, mely a pszichológiai fenoméntól a tiszta »esszenciáig«, [...] vagyis az [»empirikus«] tényszerű dolog univerzalitásától az »eidetikus« univerzalitásig vezet, az eidetikus redukció.”³¹ Az Eidosz tehát az elvi alapja a dolog szükségszerű struktúrájának.

Az eidetikus redukció a szabad variációk során megy végbe, vagyis nem függ konkrét mentális konstruktumoktól, ahogy konkrét, ténylegesen létező tárgytól sem, noha kiindulópontja a tények ismerete. „Először is az »esszencia« az, ami az individuumban önmagában található, az individuum Mi-jeként. Minden ilyen Mi »belehelyezhető egy ideába«. Valami individuálisnak a meg tapasztalása vagy intuícója átalakítható eidetikus látássá [eidetic seeing] vagy ideációvá [ideation] – egy olyan lehetőséggé, amely önmagában nem empirikusként értendő, hanem eidetikusként. Amit ekkor látunk a hozzátartozó tiszta esszencia [pure essence], vagy Eidosz, legyen az a legmagasabb kategória vagy annak egy partikularizációja, egészen a legkonkrétabb szintekig.”³² – fogalmaz Husserl.

Egy konkrét tárgyból kiindulva tehát képzeletben variálhatjuk a különböző nézőpontjait. A variációk sorozatai részleges átfedésben lesznek egymással, és az a nézőpont, amely ezen átfedések „metszete”, maga az esszencia. Így eljutva az érzékek szférájának bizonyosságától az imaginatív szféra bizonyosságáig, megismerhetjük a tárgy állandó és lényegi struktúráját. „Az esszencia [Eidosz] a tárgy egy új típusa. Ahogy az individuális vagy tapasztalati intuíció adódása [datum] egy individuális tárgy, úgy az eidetikus intuíció adódása tiszta esszencia. [...]

Mikor egy esszenciát látunk, az is intuíció, ahogy egy eidetikus tárgy is tárgy.”³³ Husserl szerint „az Eidosz, a tiszta esszencia, az intuíció számára jelentkezhethet tapasztalati adatok formájában: észlelési adatok, emlékek formájában, de ugyanígy fantázia adatok formájában is. [...] Ennek megfelelően, hogy megragadhatjuk magát az esszenciát, kiindulhatunk a hozzá tartozó tapasztalati intuíciókból, de ugyanúgy kiindulhatunk az olyan intuíciókból is, amelyek nem tapasztalati alapúak, amelyek nem a faktuális létezés ragadják meg, hanem pusztán imaginatívak. [...] Ha a tiszta fantáziában térformákat hozunk létre, dallamokat, szociális gyakorlatokat, és így tovább, vagy ha tapasztalatokat, tetszést, nemtetszést, szándékokat képzelünk el, akkor ezen az alapon, az »ideáció« segítségével, eredendően számos tiszta esszenciát láthatunk”.³⁴ Az eidetikus redukció tehát nem empirikus alapon levezetett indukció, és nem is absztrakció. Ez a módszer a fenomenológiai redukcióhoz hasonlóan tartózkodik a tárgyak valós létezésével kapcsolatos tételezésétől, és zárójelbe teszi, vagyis fölfüggeszti a konkrét, faktuális tartalmat. Ugyanakkor nem is egy empirikus általánosítás, amelyet a természetes beállítódásban hajtának végre. Beláthatjuk tehát, hogy az eidetikus redukció a színházi befogadás közben is végrehajtható, és bizonyos, kevésbé konkrét tartalmakat előíró vagy ábrázoló előadások esetében a tárgya, sőt egyenesen a célja is lehet az esztétikai tapasztalatnak.

A jelen dolgozat utolsó célkitűzése, hogy Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című előadásának elemzésével megkísérüljünk körülírni, hogy a színházban létrejövő valóságfelfüggesztésen, vagyis az esztétikai beállítódáson belül, vagy abból kikökenve, miként juthatunk el az eidetikus redukcióig, és azon belül a színpadi tárgyak előítéletmentes, kategoriális vagy eidetikus szemlé-

³¹ Uo. xx.

³² Uo. 8.

³³ Uo. 9.

³⁴ Uo. 11.

léséig, és mindez mennyiben válhat esztétikai élvezetünk tárgyává.

*1.2. Műelemzés: Lényegmegragadás
és imaginárius variáció*

*Romeo Castellucci Az arc fogalma
Isten fiában című rendezésében*

Látjuk tehát, hogy a kategoriális szemléletre nem csak a transzcendentális fenomenológiai beállítódásban van lehetőségünk, hanem az esztétikai attitűdben is. A legfőbb kérdés azonban, hogy miként képes egy színházi előadás a lényegmegragadásra. Ha az irodalmi művekben végbe mehet hasonló imaginárius variáció, akkor minden bizonnyal a teatralitás médiuma is alkalmas rá, hiszen nem kell mást tennie, mint hogy a reális, individuális tulajdonságokkal rendelkező tárgyakat különböző szituációkban jelenítse meg, és így segítsen elképzelnünk általuk az ideális tárgyakat, mígnem eljutunk azok változatlan lényegmozzanataihoz. Mivel az esztétikai beállítódás neutrális modifikációjában a valóságfelfüggesztés eleve megtörténik, ezen belül az eidetikus redukció és annak konkrét módszere, az imaginárius variáció is kivitelezhető. Ez a variációs eljárás pedig ugyanúgy végbe mehet a színpadi karakterábrázolásban, amelynek során különböző szituációkban figyeljük meg egy-egy dramatikus alak viselkedését, mint a kevésbé karakter- és történetközpontú előadásokban, amelyek nem konkrét szerepfelvételen alapulnak, nem a figurák jelleme és lélektani viszonyai állnak érdeklődésének középpontjában, hanem eleve kategóriákkal, tényállásokkal, ítéletekkel, affektusokkal állítanak bennünket szembe. Azonban további kutatás tárgyát képezné a kérdés, hogy az esztétikai beállítódáson belül végbemenő eidetikus redukció mennyiben különbözik a transzcendentális fenomenológiai beállítódáson belüli eidoszok szemléletétől, és hogy egy mű befogadása közben lehetséges-e végrehajtani az attitűdváltást anélkül, hogy a szemlélő visszazökkenne a realitás talajára,

vagy hogy tekinthető-e ez a „kijózanodás” is az esztétikai élmény részének. Az említett előadások lehetnek többek között olyan performanszok, amelyek a lineáris történetmesélés és a színpadi szöveg helyett elsősorban a színészi test nézőkkel közös térben és időben való színrevitelére, valamint az általa és rajta megképződő teatralitásra helyezik a hangsúlyt.

„A testnek a teatralitással való legnyilvánvalóbb [de egyben speciális] kapcsolatát a színészek és a színház esetében tapasztalhatjuk. [...] A testével dolgozó színész mindenekelőtt ezt a saját testet használja arra, hogy általa a színházi helyzetet, a teatralitás médiumát megteremtse. A test a színész tevékenysége, művészete nyomán a teatralitás forrása és felülete. Az a hely, amelyből a teatralitás kiindul, és amelyen megjelenik” – írja P. Müller Péter *Test és teatralitás* című könyvében.³⁵ Látjuk tehát, hogy test és teatralitás elválaszthatatlanok egymástól. Ennek szemléletes példája Romeo Castellucci 2010-es, *Az arc fogalma Isten fiában* című előadása is, amelyet 2012. szeptember 25-én mutatnak be Budapesten, a Trafóban.

Amellett, hogy nyilvánvalóan játékba hozza a szent és a profán kérdéseit, a rendezés egyik alapvető törekvése a hagyományos társadalmi nemi szerepek felforgatása. Castellucci az előadás számos pontján kísérletet tesz rá, hogy fölszabadítsa a férfi szexuális identitást a hegemon maszkulinitás által ráerőltetett sztereotípiák alól. Egyik leghatásosabb eszköze, hogy él a meztelen, öregedő, elhasználódó test felmutatásának szubverzív erejével. *Az arc fogalma* három generáció férfitagjait vonultatja föl – megjelenik benne a nagyapák, az apák és a gyerekek generációja is –, miközben egy inkontinenciával küzdő férfi időskori szenvedéseit ábrázolja, illetve azt a hétköznapi, mégis megrázó és már-már rituális eseménykort, amelynek során a fiú megpróbál az apjáról

³⁵ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 121.

gondoskodni. Az idős, magatehetetlen, székletét visszatartani képtelen, ezért pelenkázásra szoruló férfi deheroizált testképe szempontjából Schilling Árpád *Lúzere* csábít egybeolvasásra Castellucci előadásával.

Kékési Kun Árpád a *Thália árnyék(á)ban* című könyvében megjegyzi, hogy a performansz-színház azon előadásai, amelyek alkalmazzák a meztelenségben rejlő szubverziót, gyakran a társadalmilag konstruált nemi szerepek és testképek „felszabadítását” célozzák meg, avantgárd játéktechnikáik pedig kötődnek a hatvanas évek performanszaihoz.³⁶ A jelen előadás annyiban különbözik az említett performanszoktól, hogy nem csak egy performer saját, kiszolgáltatott testét látjuk benne, hanem a színészek által megtestesített, konkrét szerepeket is. Az elének táruló színpadi szituáció, az alakok mozgása, viselkedése, viszonyai, beszédfoszlányai a térben egy egységes és koherens színpadi „mintha-világ” illúzióját vetítik elének. Persze az ilyen esetekben nem az ún. „reprezentáció” és a „jelenlét” rendjének dichotóm szembeállításáról van szó. Nemcsak az elbizonytalanodó „jelenlét” derridai koncepciója, vagy a mimézis Iser-féle performatív karaktere miatt nem lehet a performer hamisítatlanul „hétköznapi önmaga” a színpadon, hanem Husserl színpadi kézhez állóságának elmélete miatt sem. Tudjuk, ez esetben is mindenképpen megképződik egy szerepszerű kategória, amely nem egy kitálat, fiktív alak, hanem egy, a valóságos testi jelenléten alapuló performer-szerep.

Elmondhatjuk tehát, hogy Castellucci színháza határozottan épít a performativitásra, és lévén fizikális színház, a koreografikusság is fontos jellemzője. Nemcsak emocionálisan és kognitíve, hanem motorikusan és energetikailag is hat a nézőre. A színész teste érdekli, és mi nézők is testileg reagálunk rá, az előadás olyan zsigeri, testi tapaszt-

alatokat hoz bennünk működésbe, mint a szájalomtól elszoruló torok, az undortól érzett hányinger, a szomorúság vagy a felháborodás zaklatottsága. Ahogy Kékési Kun Árpád is utal rá: „a testiséget érintő gátlások lerombolására való felszólítás [...] paradox módon [megdöbbenően erős hatása miatt] éppen azok tudatosítására szolgált, vagyis arra, hogy a néző elismerje: az önmagunk és mások testéhez való viszonyunkat [a lemeztelenedést és annak szemlélését] nyilvános helyzetben »szükségszerű módon« gátlások irányítják. A néző feladata nem a gátlások időszakos [mert óhatatlanul csak a performansz végéig tartó] kiküszöbölése, hanem a velük való együttélés megtanulása.”³⁷

Mi lehet azonban az a fenomenológiai lényegmegragadással kapcsolatos felismerés, amelyhez Castellucci rendezése hozzásegíthet minket? Mi az a különös és csak rá jellemző mód, ahogyan feltárja számunkra a valóságot, és így sajátos igazságérvénnyel, világkonstituáló igénnyel lép fel? Az *arc fogalma* különböző színpadi szituációiban olyan fogalmakat variálunk a fizikális színház fantáziavilágának terében, mint a férfi testtel kapcsolatos sztereotípiák: az esztétikum, az erő és a heroizmus, valamint ezek ellentétei: az öregedés, a meztelenség, a kiszolgáltatottság, vagy egyenesen olyan, a macsóság konvencióit kikezdő attribútumok, mint az együttérzés, a gondoskodás vagy a bensőséges apa-fiú kapcsolat, amelyeknek fogalmi kereteit jelenetről jelenetre újradefiniálja a rendezés. Az előadás befogadása közben egyszer csak azon kapjuk magunkat, hogy már nem a színpadon játszó színészek individuális tulajdonságait fürkésszük – ebben az is segít, hogy nem ismerjük meg az előadásban szereplő alakok nevét, életkorát, társadalmi és személyes viszonyait –, hanem általános lényegiségeket fogalmazunk meg velük kapcsolatban. A képzelet révén meg-

³⁶ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000), 206.

³⁷ Uo.

fosztjuk őket a faktikus adottságok konkrétumaitól, és megpróbáljuk meghatározni invariáns mozzanataikat. Hogyan definiálható a férfi huszonegyedik századi, európai eszenciája? Mi jelenti a férfiasság eidoszát? Csak addig tekintünk valamit férfiasnak, míg az megfelel a szimmetrikus, zárt, karteziánus testkép elvárásainak, vagy a férfi lényegéhez hozzátartozik az ereje fogytán lévő, öregedő test, a ráncos, megereszkedett bőr, a kiszolgáltatottság és a magatehetetlenség is? De nem csak az apa öregedő testének látványa szegez nekünk hasonló kérdéseket, hanem a fiú odaadó, gondoskodó érzékenysége is. Lehet-e az érzékenység férfi attribútum? Kell-e egyáltalán a biológiai nemek alapján különbséget tennünk női és férfi tulajdonságok között? De ennél még tovább is merészkedhetünk az eidetikus redukcióban, ha az esztétikai beálltódáson belül egy újabb reflexiós szintre lépünk, és közvetlen megfigyelésünk tárgyává teszünk bizonyos művészetelméleti kategóriákat is. Mennyire legitim a kortárs színház formaesztétikájában a klasszikusan együttérzésre és rémületre építő arisztotelészi katarzisz hatásmechanizmusa? Mi az, ami hatásosnak számít, és mikortól beszélhetünk hatásvadásatról vagy egyenesen giccsről? Hol lépi át a rendezés az öncélú nagyotmondás határait, és mennyiben használ ehhez túlságosan nyilvánvaló, túlságosan könnyen dekódolható eszközöket? Mennyiben fedi föl a műalkotás saját intencióit? Mi lehet a hatásos műalkotás eidosza, és hol kezdődik az öncélú pátoz? És ha ezekre a kérdésekre az előadás befogadása közben nem csak mellékesen jutunk, hanem a *mise en scène* művészi stratégiáival maga is felkínálja vagy elősegíti a kérdéseken való töprengés lehetőségét, akkor beszélhetünk a kategóriális szemlélet színpadáról.

Az *arc fogalmának* tere egy tornaterem vagy hangárbelső, és bár helyet kap benne néhány minimalista stílusú, fehér bútor darab, egy ruhafogas, egy plazmatévé és egy cserepes növény, a terem kietlenségének és tágasságának köszönhetően a legkevésbé

sem nevezhető otthonosnak: leginkább egy átmeneti hely, egy téren kívüli tér érzetét kelti. Az előszínpad három részre tagolódik: a baloldali, nappalit idéző hányadra kanapéval és dohányzóasztallal, a középen látható konyhaasztalra és a körülötte helyet foglaló székekre, valamint a színpad jobb szélén található ágyra. Az előadás terét azonban nem az imént felsorolt díszlettárgyak, hanem a színpad mélyén fölfüggesztett, a plafontól a padlóig lógó, gigantikus Krisztus-portré, Antonello da Messina festménye uralja.

Castellucci többek között a képzőművészetből nyer inspirációt, és a színháznak ez a képzőművészeti megközelítése Robert Wilsonnal rokonítja. A Krisztus-arcról ugyanúgy leolvasható a sajnálat grimasza, mint az elcsigázott belenyugvás vagy a szigorú számonkérés – tökéletes projekciós felületként szolgál a néző számára. Ahogy a Krisztus-portré tekintetét az előtte játszókra és az őket figyelő nézőkre függeszti, érezzük, hogy ez nem más, mint a „tekintetek színháza”: itt mindenki figyel mindenkit, és tulajdonképpen a szent és profán tekintetek összeütközése adja az előadás termékeny feszültségét. De a tér szakralitásaért nem csak a da Messina-freskó felel, hanem szimbolikusan értve az egymástól elhatárolható három térrész: a nappali, a konyha és a háló terei is, amelyeket, mint egy középkori passiójáték szimultán színpadát jár végig az aggastyán, saját kálváriájának stációin haladva végig. Az előadás egy órás időtartama alatt eljut a tér jobboldaláról a baloldalára, és ily módon az ágy értelmezhető a szimultán színpad poklaként, azaz Leviatán kénköves torkaként is.

A hatalmas Krisztus-portré és a vele kapcsolatos történések erőteljes szimbolikusságot kölcsönöznek a rendezésnek. Ezt leszámítva viszont egy kvázi naturalista, hiperrealista rendezést látunk. Az előadás időkezelése is majdhogynem reális, legalábbis abban az értelemben, hogy a színpadi, azaz megjelenített idő megegyezik a rendezés által elbeszélte idővel. Megszokott színházi ta-

pasztalatunkhoz képest azonban úgy érzékeljük, mintha lassabban történnének az események, az előadást az elvárásainkkal szembemenő kimódoltság, lassúság jellemzi. Castellucci visszavesz az alaptempóból, kiemeli a nézőt a hétköznapi idődimenzióból, és ez a gesztus ismét Wilsonnal állítja párhuzamba, hiszen Wilson szerint az idő a színházban a végtelenségig nyújtható. A Castellucci-rendezésekre jellemzőek az ismétlődő, katatónnak tűnő mozgássorok, de gyakoriak a szünetek és a cselekmény teljes felfüggesztése is. Mindez kiemeli a nézőt a dramatikusság szférájából, és áthelyezi egy mitikus, vagy akár filozófiai dimenzióba. Ideje van eltöprengeni az olyan kérdéseken, hogy miként ragadható meg a saját és a másik testének észlelése, a köztük tekintetek és érintések nyomán kibontakozó interszubjektív viszonyok, vagy akár az időtudat pontszerűségének lehetetlensége. De az előadás befogadása során akár olyan teológiai beállítódást érintő témákon is elgondolkodhat a néző, mint az eredendő bűn, az isteni gondviselés, az előre elrendelés vagy a szabad akarat kérdései.

Eltekintve az előadás elejétől, amikor az idős férfi fülhallgatóval a fülén zenét hallgat, majd a fia egy pohárban gyógyszert ad neki, a színpadi cselekmény leírható a bepizskítások, mosdatások és bepelenkázások újra és újra megismétlődő, katatón körforgásaként. A hófehér bútorokat, a törülközőket és a köntösöket rendre összefoltozza a fekália. Az idős férfi végül toloszékbe ül, hogy jól látható, barna keréknyomot húzzon maga utána a padlón, majd a sokadik mosdatást és pelenkázást követően, a hófehér ágyon ülve újból maga alá piszkítson. Ezúttal azonban nem mozdul, arcát tenyerébe temetve ülve marad. Ekkor történik meg a kizökkenés vagy elidegenítés gesztusa. Ahogy Néder Panni kritikájában fogalmaz, „Castellucci ezen a ponton szakítja ki a nézőt először az előadásból. Az öregember egy benzineskannából több liter barna lötyöt loccsant magára és a hófehér franciaágyra, majd beleül a

közepébe [...]”,³⁸ mintegy jelezve ezzel, hogy a nézőtérben terjengő fekáliaszag és a lábán csorgó barna folyadék nem valódi. A nézők beszámolóí alapján a rendezés még valamilyen szageffektussal is aláhúzta az élmény naturalisztikus jellegét, így az illúzió mintegy tökéletes volt egészen addig, amíg ez a kijózanító gesztus be nem következett. Ekkor a néző visszazökken egy pillanatra a realitásba, visszanyeri addig felfüggesztett valóság-tételezését, és hirtelen egy színházteremben találja magát, hús-vér nézőkkel és színészekkel körülvéve, az illúzió mintha-világán kívül. De mivel az előadás hatásmechanizmusa ezt direkt módon, vállaltan idézi elő, a valóságfelfüggesztés, azaz az epokhé szándékos berekesztéséről beszélhetünk. A kérdés csupán az, hogy tekinthetjük-e azt is az előadás részének, hogy a *mise en scène* olykor kiszakít minket az esztétikai attitűd semlegesítési modifikációjából, és hogy vajon a természetes attitűdbe zökent-e vissza, vagy csak egy színházi kvázi-realitásba.

A rendezés tehát nemcsak színház és valóság bináris oppozícióját igyekszik meglehetősen szubverzív módon kijátszani, hanem számos ponton zavarba ejtő naturalizmussal kísérli meg lebontani a heroikus férfi egóról bennünk élő képet, hogy kiszabadíthassa a meztelen testet a sztereotípiák által előírt szerepekből, és ezzel hozzájáruljon a maszkulin hegemon testről kialakított fogalmaink újradefiniálásához. Az előadás mindhárom férfialakja kiszolgáltatott helyzetben van: Krisztus a kereszten szenved, az apa az öregség és a betegség béklyóiban járja kálváriáját, a fiú pedig az apja iránt érzett felelősség poklában vergődik. Az *arc fogalma* te-

³⁸ NÉDER Panni, „A sajnálat grimasza”, hozzáférés: 2020.06.23., <https://revizoronline.com/hu/cikk/3919/rome-o-castellucci-socetas-raffaello-sanzio-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-hebber-am-ufer-berlin/>

hát kifordítja az apa-fiú viszonyt, a fiú kényszerül apa szerepbe. A ráncos, megereszkedt bőr látványa ellentmond a sztereotip macsó testképnek. Nem beszélve az inkontinenciáról, amely az egyént kiskorúsítja, maximálisan kiszolgáltatottá teszi a másikkal szemben. Ezt jelképezheti az előadásban a pelenkázás egyszerre konkrét és szimbolikus gesztusa is. A széket visszatartásának képzelensége a szóbeli közlés öncenzúrájának nyilvánvaló oppozíciója, amely maga is a tudatosan nem irányítható, testi szükségleteknek való kiszolgáltatottságot hangsúlyozza. Ahogy az előadásban az idős férfi, úgy a róla gondoskodó fiú is cselekvésképtelen: nem tud kiszabadulni a mosdatás és pelenkázás mókuskerekéből. Ugyanakkor gondoskodó aggodalma, az apa irányába tett finom gesztusai, majd összeomlása is a férfi nemiség konvencionális kategóriáit kérdőjelezi meg. Mindeközben pedig újraértelmezik a kliséket, és a férfiasság ismérvei közé emelnek olyan, hagyományosan nőknek tulajdonított viselkedési normákat, mint a gondoskodás, a figyelmesség, a megbízhatóság vagy az önfeláldozás.

Castellucci színházában nem egy történet áll az előadás középpontjában, a maga belső logikájával, és a kompozíciót is csak mint látzólagos cselekvési logikát érzékeljük. Az előadás során látható eseménysor, amelyet Néder Panni „sziszifuszi fenéktörlés, lemosás, takarítás és újrapelenkázásnak”³⁹ nevez, mindenféle narratív funkciót nélkülöz, ha csak nem tekintjük narratívának a díszletből, a testekből és a proxemikából kiolvasható metaforikus bibliai szenvedéstörténetet. Egyeséges cselekmény, színpadi jellemek és konfliktusok híján a testeket és térben való mozgásukat, konkrétságuk ellenére, általában véve szemléljük. Így az előadás azon gesztusai, amelyek alapvető fogalmaink, jelenségeink újradefiniálására törekszenek, meglátásom szerint alkalmassá teszik a színrevitelt a

transzcendentális fenomenológia kategóriális lényegszemléletére.

Az *arc fogalmának* színháza tehát „már nem redukálható pusztán egy irodalmi folyamatra”,⁴⁰ sőt, egyenesen mellőzi a szöveget, vagy erősen korlátozott mennyiségben használja csak. Az előadás szövege az apa és a fiú közti alig hallható párbeszéd-töredékekre, félmondatokra, jajgatásra és zokogásra korlátozódik. Castellucci színháza a performativitás színháza is, hiszen a színpadon megképződnek ugyan az apa és a fiú szerep-szerű kategóriái, és a színészek nem „önmagukat” játsszák, a fischer-lichte-i értelemben azonban mégsem történik meg a hagyományos, naturalista színházra jellemző megismerés: a színészek nem bújnak jellemekkel és viszonyokkal rendelkező dramatiszta alakok bőrébe, nem mondják föl az előre megírt szöveget, és nem játszanak el egy előre megírt történetet. Az apa- és a fiúszerep lényegét a testi jelenlét közös tapasztalata adja.

Fenomenológiai értelemben az esztétikai attitűd semlegesítési modifikációjának kivételése után a képalkotó prezentáció nem a képtudat hasonlóságon alapuló, ábrázoló jellegét érvényesíti, hanem a perceptív fantázia tiszta fantáziálását hozza játékba, amennyiben a színpadon észlelt testek nem konkrét, valaha élt vagy kitalált személyeknek felelnek meg, nem utánoznak senkit, hanem elsősorban a performativitás gesztusát mutatják föl önmagukon. Ez alól kivételt képez azonban a színpad háttérében felfüggesztett Krisztus-ábrázolás.

Amennyiben a da Messina-freskó részletét portréként értjük, annyiban a nézői befogadás során, az intencionális tárgy megcélzásakor működésbe léphet vele kapcsolatban a konkrét értelemben vett esztétikai képtudat, hiszen felismerjük benne Krisztust: a festmény fizikai hordozójában megképző-

³⁹ Uo.

⁴⁰ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. KISS Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1990–2000): 53.

dő tiszta perceptuális faktum, azaz a képobjektum a konkrét személyt mutatja be számkra egy bizonyos módon, vagyis a képszűzsé adott. Ugyanakkor, ha valaki – elképzelt, hogy ilyen is van – nincs tisztában a vallásos témájú képzőművészet ábrázolási hagyományával, és adott esetben nem ismeri föl a képen szereplő Megváltót, annak számára a freskó csupán egy arc lesz, amelybe szabadon fantáziálhat bele különböző tartalmakat. Tegyük föl mégis, hogy a Krisztus-képnek az a célja, hogy felismerjük azt, akit ábrázol. Itt pedig a műalkotásnak nem a valaha élt (vagy elképzelt) Krisztussal való effektív hasonlósága a mérvadó – hiszen, ahogy Wolfgang Iser is fogalmaz, a reprezentáció mindenkor performansz is, azaz a műalkotás megformáltságának mindig van egy szabad, kreatív karaktere –, hanem az, hogy a nézővel felismertet egy konkrét tárgyat. De a da Messina-kép ezzel a törekvésével nem csak a műalkotás észlelésekor végbemenő tudataktusokat tekintve, hanem formaesztétikájára nézvést is kiválik az előadás egységes egészéből. Mitologikus világával megbontja, de ezáltal meg is nyitja az előadás kvázi-naturalisztikus, mai világát. A szobabelső hétköznapi berendezése és a festmény tehát nem lehetnek egyazon illúzióvilág részei, és nem válhatnak egyazon valóságfelfüggesztés keretein belül megragadhatóvá a befogadó számára. A freskó nem egy, a színpadi díszlet szobájában felfüggesztett, méretarányos kép, hanem a színpadi térben szándékosan hasadást okozó, az illúziót direkt megtörő díszletelem. Így tehát nem állítható, hogy Castellucci rendezése egy egységes művészi illúzió „minthavilágába” röptenél el magával a nézőt. A *mise en scène* rendszeresen reflektál ugyanis a színpadon észlelt testek konkrét szerepekkel nem operáló, és így a perceptuális fantáziát mozgásba hozó jellege, valamint a Krisztus-ábrázolás konkrét tárgyat bemutató gesztus közötti ellentmondásra és feszültségre.

Elemzésem fenomenológiai természetű, ugyanakkor mégsem haszontalan a színház-

szemiotika teoretikus megállapításaira támaszkodni, ha a rendezés típusát kíséreljük meg meghatározni. Castellucci rendezése meglátásom szerint valahol Lehmann „szcenografikus” és „szituatív” rendezési modelljei közé sorolható: betolakodik a két típus közé, mintegy saját kategóriát teremtve magának. Szenografikus, amennyiben „a színházi eszközök nem egy középpontot alkotó, előzetes jelentés köré rendeződnek benne, és a szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés teljes egészében a megfigyelőre van bízva”, illetve „szituatív”, azaz a performanszhoz közeli, mivel „egy olyan szituációt ábrázol, amelyet a produkció és a recepció, a játzók és a befogadók szükséges együtt-jelen-léte tüntet ki”.⁴¹

Körülbelül az előadás kétharmadánál megjelennek a térben a legfiatalabb generáció tagjai is: nyolc gyerek érkezik a színpadra, akik hátizsákjaikból kézigránátokhoz hasonló kelléktárgyakat vesznek elő, hogy együttes erővel megdobálják a Krisztus-képet. A bevonulás közben fölzúgó, tornatermi zsvajra emlékeztető hangkulissza most a robbanások fülsüketítő robajává alakul át. Látjuk a rombolás gesztustát, de első pillantásra talán nem értjük az erőszak okát. Válasz még mindig nem érkezik kérdéseinkre, de a Krisztus-kép állja a tekintetünket. Tompa Andrea szavaival élve, „két újabb tabut tör meg a színházi keret: a gyermek mint agresszív, romboló lény és a felsértett Krisztus-arc egyaránt egyfajta – nagy keresztény hagyományba íródó – képrombolás. Végül megtörténik a tényleges arcrombolás is: a képet fekete tinta [mások szerint fekália] önti el, majd hátulról szó szerint dekonstruálják, szétszedik. A vizuális eljárások nehezen írhatóak le és foghatóak meg; a kép mögül előtűnik egy felirat és rögtön az ellentéte is: »Én vagyok a ti pásztorotok«, melyben a »nem« szócska is megjelenik, majd alig ész-

⁴¹ Uo. 53. és 55.

lelhetővé sötétül.”⁴² Nem feltétlenül tudjuk azonosítani az előadás közlésszándékát, de épp attól válik provokatívá, hogy nem szolgál egyértelmű válaszokkal, hanem kérdéseivel magára hagyja a nézőt. Castellucci ugyanis nem a kimondott szó által kommunikál, hanem a test, a zsigerek és a nedvek nyelvét beszéli.

Bibliográfia

- HUSSERL, Edmund. *Collected Works. Volume XI. Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898–1925). Edited by Rudolf BERNET. Dordrecht: Springer, 2005.
- HUSSERL, Edmund. *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil*. Herausgegeben von Ursula PANZER. Den Haag: Nijhoff, 1984.
- HUSSERL, Edmund. *Logical Investigations, Vol. II*. Edited by Dermot MORAN. London, New York: Routledge, 2001.
- LOHMAR, Dieter. „Kategoriale Anschauung (VI. Logische Untersuchung, §§ 40–66)”. In *Edmund Husserl: Logische Untersuchungen*. Herausgegeben von Verena MAYER, Christopher ERHARD. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. Volume I. Translated by F. KERSTEN. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1983). Eredetileg: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philiossophie. I. Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle a. d. S.: Max Niemeyer Verlag, 1913.
- KÉKESI KUN Árpád. *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron* 2, 1. sz. (1990–2000): 46–60.
- MAROSÁN Bence Péter. *Kontextus és fenomenén. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*. Budapest: L’Harmattan, 2017.
- NÉDER Panni. „A sajnálat grimasza”. Hozzáférés: 2020.06.23., <https://revizoronline.com/hu/cikk/3919/ro-meo-castellucci-socetas-raffaello-sanzio-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-hebber-am-ufer-berlin/>
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- SCHWENDTNER Tibor. „A kategoriális szemlélet és a létkérdés. Néhány megfontolás a *Logikai vizsgálódások* heideggeri recepciójához”. Kézirat. Hozzáférés: 2018.05.04. <http://real.mtak.hu/3264/1/katszempletekd.pdf>.
- TOMPA Andrea. *Egy felsértett Krisztus-arcról*. Hozzáférés: 2020.04.14., <http://szinhaz.net/2012/07/01/tompa-andrea-egy-felsertett-krisztus-arcrol/>

⁴² TOMPA Andrea, *Egy felsértett Krisztus-arcról*, hozzáférés: 2020.04.14., <http://szinhaz.net/2012/07/01/tompa-andrea-egy-felsertett-krisztus-arcrol/>